



**Cibler pour régner: L'apostrophe au spectateur dans
L'Art est nié; file! de David Noir (2001) et Vive la
France de Mohamed Rouabhi (2007)**

Ariane Martinez

► **To cite this version:**

Ariane Martinez. Cibler pour régner: L'apostrophe au spectateur dans L'Art est nié; file! de David Noir (2001) et Vive la France de Mohamed Rouabhi (2007). Colloque Figures de la véhémence: rhétorique, esthétique et théâtralité de l'intensité, Dec 2008, Paris, France. hal-00872930

HAL Id: hal-00872930

<https://hal.science/hal-00872930>

Submitted on 14 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Colloque *Figures de la véhémence : rhétorique, esthétique et théâtralité de l'intensité*,
sous la direction de Gilles Declercq,
Centre de Recherches en Etudes Théâtrales, Université de Paris III / INHA,
le 18-19 décembre 2008.

CIBLER POUR REGNER
L'apostrophe au spectateur
dans *L'Art est nié ; file !* de David Noir (2001)
et *Vive la France* de Mohamed Rouabhi (2007)

Au XIX^e siècle, l'apostrophe, au cours d'une représentation théâtrale, était perçue par les autorités comme une menace. À en croire le *Traité de la police administrative des théâtres de la ville de Paris*, daté de 1850, l'interpellation du spectateur était susceptible de nuire, non seulement à la continuité dramaturgique du spectacle, mais encore, à la cohésion politique et morale du public. Simonet l'affirme :

Les acteurs ne doivent paraître sur scène que pour y remplir les rôles dont ils sont chargés.

Ils ne doivent jamais adresser la parole aux spectateurs, ni se permettre des allocutions sous aucun prétexte, fût-ce même pour donner des explications qui leur seraient demandées, ou bien pour faire les excuses qu'on exigerait d'eux.

Le directeur ou le régisseur peuvent seuls être admis à faire les annonces nécessaires pour prévenir le désordre et donner satisfaction au public.¹

En sommant les acteurs de ne remplir que « les rôles dont ils sont chargés », le traité de Simonet met l'accent sur la différence entre fable représentée et représentation. Aux comédiens est dévolue la tâche de porter l'intrigue, tandis qu'au directeur et au régisseur revient la fonction de rappeler au public les cadres et les codes de la représentation. Or, l'apostrophe a tendance à brouiller cette distinction entre drame et spectacle. C'est en cela qu'elle se différencie, d'une part de l'aparté (qui vise à opérer une complicité avec le spectateur pour mieux l'intégrer dans l'action dramatique), et d'autre part, du monologue adressé au public, qui en fait une sorte de confident au sein de la fable. Elle constitue donc un procédé de distanciation très efficace, puisqu'elle rappelle au spectateur sa place dans le théâtre et dans le monde, raison pour laquelle est considérée comme dangereuse :

S'il arrivait qu'un acteur manquât de respect au public, ou qu'il sortît de son rôle pour adresser la parole aux spectateurs, il s'ensuivrait inévitablement des troubles, et selon l'appréciation ou la gravité du fait par l'autorité, l'acteur ne devrait pas, s'il y avait lieu, reparaitre en scène pendant un temps déterminé.

Il en serait de même si l'acteur se permettait de se livrer sur le théâtre à des gestes contraires à la morale et aux convenances publiques².

¹ M. Simonet, *Traité de la police administrative des théâtres de la ville de Paris*, Paris, Gustave Thorel, 1850, p. 47.

² Ibid., p. 46.

Le règlement rattache, de manière allusive, l'apostrophe à deux types de « troubles » : d'une part l'agitation politique avec le terme d'« allocution », d'autre part l'atteinte à l'ordre moral, avec les « gestes contraires [...] aux convenances publiques ». À notre regard rétrospectif, les troubles que semble craindre l'autorité évoquent les actions dadaïstes, les soirées futuristes, les performances de plasticiens.

Interdite au XIX^e siècle, exploitée par les avant-gardes du XX^e, l'apostrophe est devenue un procédé récurrent des scènes actuelles. Elle constitue l'un des moyens de « marquer et nier [sans relâche] la frontière »³ entre scène et salle, préoccupation constante de l'activité théâtrale contemporaine, selon Bernard Dort. Interpellé par l'acteur, le spectateur a le sentiment – et peut-être n'est-ce qu'un sentiment – qu'une liberté d'action s'offre à lui. Il peut, par exemple, s'autoriser à répondre ou à monter sur scène, bien qu'il ne le fasse que très rarement dans les faits. L'apostrophe a donc partie liée avec la performance, qui attire l'attention sur l'ici-et-maintenant, sur la co-présence du public et de l'acteur. Aussi Hans Thies Lehmann y voit-il l'un des procédés de prédilection du théâtre postdramatique :

[...] l'apostrophe du public et la performance solo ont en commun *le recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron*. Désormais, la langue de l'acteur est au préalable accentuée comme adresse au public, son discours comme le discours d'une personne réelle. [...] Ainsi se trouve actualisée une fracture latente du théâtre. De tout temps, le discours théâtral était doublement adressé : il est en même temps *inhérent à la scène* (destiné aux autres acteurs sur le plateau) et *extérieur à la scène*, c'est-à-dire tourné vers le theatron. De cette dualité bien connue de tout théâtre, le théâtre postdramatique a tiré la conséquence : il doit être possible en principe de marginaliser à l'extrême la première dimension (jusqu'à sa disparition) et de forcer la seconde pour l'élever à une nouvelle qualité théâtrale. [...] Dans le théâtre postdramatique, la situation théâtrale ne s'ajoute plus uniquement à la réalité autonome de la fiction dramatique. La situation théâtrale en tant que telle devient plutôt une matrice dans les lignes d'énergie de laquelle s'inscrivent les éléments des fictions scéniques.⁴

Empreinte d'une énergie aussi bien vocale que physique, l'apostrophe apparaît comme l'une des figures de la véhémence théâtrale contemporaine. Dispositif d'adresse, elle instaure une relation frontale et ambiguë. Parce qu'elle se propose de happer le spectateur tout en se confrontant à lui, elle a partie liée avec ce « parler *contre* »⁵ dont Jean de Guardia a montré qu'il était une définition de la véhémence au XVII^e siècle, à ceci près que, sur les scènes contemporaines, l'agonistique théâtrale a moins lieu entre des personnages de l'intrigue, qu'entre acteur et spectateur.

On pourrait m'objecter que l'apostrophe est ponctuelle, puisqu'elle est souvent définie comme une « interruption du discours », où l'orateur se détourne temporairement de son sujet pour s'adresser subitement à un destinataire fictif ou réel⁶. Dans ce cas, elle dérogerait à la véhémence, dont l'intensité s'inscrit dans la maîtrise et la durée. Mais, dans *L'Art est nié ; file !* de David Noir (2001) et dans *Vive la France* de Mohamed Rouabhi (2007), l'apostrophe consiste en un procédé textuel et spatial, qui se développe dans une interpellation répétée, soutenue, insistante. Loin de reposer sur un simple décrochage temporaire, elle est plus

³ Bernard Dort, « La pratique du spectateur III : le passage de la ligne », in *Cahiers de Comédie-Française*, n° 3, printemps 1992, p. 122.

⁴ Hans Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999], p. 205-206.

⁵ Jean De Guardia, « Véhémence d'Alceste », intervention lors du colloque *Colloque Figures de la véhémence : rhétorique, esthétique et théâtralité de l'intensité*, sous la direction de Gilles Declercq, Centre de Recherches en Etudes Théâtrales, Université de Paris III / INHA, le 18-19 décembre 2008.

⁶ Voir à ce sujet Michel Pougé, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 50.

d'ordre macrotextuel que microtextuel. A l'instar de la véhémence, elle relève de l'intentionnalité et du calcul. En outre, elle ne consiste pas à s'adresser à un interlocuteur absent, mais bien à un spectateur, auquel on rappelle sa fonction de spectateur, tout en lui conférant des rôles fictifs multiples.

Si l'apostrophe est l'un des recours fréquents de la scène contemporaine, c'est parce qu'elle met en place une véritable stratégie, qui consiste à passer par l'intime pour toucher au politique. Le trouble qu'elle suscite est lié à son oscillation entre une véhémence d'ordre privé (ici, celle de la dispute amoureuse ou familiale) et une véhémence d'ordre public, celle de la harangue politique. A cela, il faut ajouter que la lisière est souvent ténue, dans les spectacles de Noir et de Rouabhi, entre le pathétique et le grotesque, si bien que l'acteur finit par incarner une figure paradoxale, à mi-chemin entre *le même*, auquel on s'identifie parce qu'il soulève des émotions renvoyant à des situations courantes, voire topiques (dépit amoureux, désaccord familial), et *l'autre*, en ce qu'il relève de l'exception physique (chez Noir) ou de la marge sociale (chez Rouabhi).

***L'Art est nié ; file !* de David Noir : véhémence amoureuse et interpellation du spectateur :**

L'Art est nié, file, est une forme brève composée par l'auteur et metteur en scène David Noir, en 2001, lors de l'année des arts du cirque, par L'Etablissement Public du Parc et de la Grande halle de la Villette, le Centre dramatique régional de Rouen et le Cirque-Théâtre d'Elbeuf⁷. Il avait été proposé à quatre auteurs de s'associer à un artiste de cirque et d'écrire un texte, à la fois théâtral et poétique, qui prenne en charge une discipline de cirque : Michel Butor a ainsi produit un *poème jongle*, Joseph Danan un *poème magique*, Daniel Lemahieu un *poème clown*, et David Noir un *poème contorsion*.

Texte de commande, un peu sur le principe du *Sujet à vif* en Avignon, *L'Art est nié, file* a donc été conçu pour et avec l'actrice et contorsionniste québécoise Angela Laurier. Cette dernière est justement célèbre pour avoir innové dans le domaine de la contorsion. En effet, la contorsion est une discipline circassienne encore très codifiée, pour des raisons aussi bien techniques qu'esthétiques. Cette discipline, qui impose de « pousser le corps au-delà de ses limites », fait qu'il est souvent immobilisé, dans des positions extrêmes et douloureuses, où il se rigidifie et se transforme en « sculpture vivante »⁸. En outre, la dimension spectaculaire du cirque a longtemps imposé un certain rythme aux numéros de contorsions : il s'agit d'aller de posture étonnante en posture étonnante, par à-coups, en maintenant des poses figées, le temps d'un applaudissement. Grâce à sa souplesse hors-norme et à son jeu théâtral, Angela Laurier est parvenue se débarrasser de cette temporalité reposant sur l'alternance binaire entre mouvement et pose, et à introduire une forme de fluidité dans l'enchaînement de ses mouvements. Or, cette fluidité n'est pas chez elle mise au service de la grâce, mais bien d'une énergie exubérante et chaotique. Capable de coincer sa tête entre ses cuisses dans une grotesque position fœtale, ou d'avancer, en équilibre, avec les pieds posés sur ses épaules, l'actrice refuse de se laisser figer dans une dignité de statue. Ses gestes sont véhéments, en ce

⁷ Le spectacle fut représenté les 15-16 décembre 2001 dans le cadre du festival « Terres de cirque 1 » de l'EPPGHV.

⁸ Voir à ce sujet Odile Cogoule, « Témoignage d'une contorsionniste », *Arts de la piste* n° 23, janvier 2002, p. 20. L'article évoque les difficultés physiques et psychologiques de cette discipline : « [...] l'entraînement est dur et le corps réagit. Souvent les vomissements stoppent les séances ou c'est le cœur qui s'emballa. La panique aussi quand installée dans une posture sur le menton les jambes en arrière posées de chaque côté de sa tête elle voit le dos de ses cuisses. La peur que son corps ne retrouve jamais sa forme naturelle provoque une crise d'angoisse. [...] La douleur fait partie intégrante de l'apprentissage. [...] juste après l'effort, il est difficile de marcher, les muscles trop étirés ne revenant pas en place immédiatement ».

qu'ils donnent une sensation de mobilité fulgurante, qui se déploie parfois en dépit de postures alambiquées : elle arrive à se frayer un chemin entre corps entravé et membres mouvants. Les didascalies du texte de David Noir l'incitent d'ailleurs à des « contorsions désordonnées », qui mettent en évidence la « pavane érotique aérienne » de ce personnage de « contorsionniste seule et peu saoule », de « femme légèrement perdue, ou femme légère en perte de vitesse », en proie à la « douleur hystérique » d'être « nié[e] par les autres, et amené[e] à se tordre en tous sens pour tenter de provoquer leur amour plutôt que la risée ». ⁹

Le jeu de mot du titre *L'Araignée file*, est une allusion aux membres souples de la circassienne, semblables à ceux d'une araignée. Cette dernière tisse sa toile face au public à travers ses gesticulations, mais elle la tisse aussi dans le public-même, en prenant à parti un spectateur masculin qu'elle apostrophe régulièrement, tout le long de son intervention. Au début du spectacle, l'actrice entre en fredonnant un air, avant de faire mine de grimper à une corde imaginaire, suspendue dans les airs, dos au public. Puis, elle se tourne face au spectateur, et l'interpelle en ces termes :

Tu montes ?
Ou je descends ?
Tu me montes
Ou je te descends ? *Mimant des tirs de revolvers* : pan pan pan pan !
Allez, choisis. Je vais te l'donner, moi, l'Embarras du choix, tu vois ?
Elle se contorsionne de façon à offrir un aperçu de sa poitrine aux regards. Penche-toi, tu vois ? Tes yeux comme dans les vitrines d'un kaléidoscope, tu vois ? Tu m'vois ?!
Elle fredonne « Tu me fais tourner la tête »
Regarde-moi un peu d'abord, comme t'en aurais envie ; fais-moi rouler cette matière grise ; bâbord, tribord, tribord, bâbord ; faut qu'ça tangué là-dedans ! Faut qu'ça sorte au dehors, un peu prendre l'air, l'air libre quoi !
Tu vas m'la faire tanguer ta caboche pleine d'eau, bourricot ! *Elle rit.*
T'as payé ton entrée ? On t'a pas forcé la main au moins ?
T'as bien eu l'choix, mon humain libre [...]

Dès les premières phrases du texte, toute l'ambiguïté de l'apostrophe au public est posée, à travers la double alternative « Tu montes ? / ou je descends ? » et « Tu me montes ? Ou je te descends ? ». Cette oscillation entre attirance et menace donne au discours son intensité passionnelle. La véhémence s'accroît dans l'incarnation de la contradiction entre une émotion forte, et son contraire. D'un côté, le personnage fait appel à la séduction. Si l'invitation « tu montes ? » est concrètement une incitation à s'élever sur la corde imaginaire dressée par l'actrice dans les airs au début du spectacle, l'expression rappelle, bien entendu, la phrase stéréotypée par laquelle une prostituée racole un client. « Tu me montes », allusion sexuelle évidente, est aussi une référence à l'art du cirque, art équestre, où on monte les animaux et où on les dompte. La contorsionniste est ainsi érigée en « bête de scène », qui attire les regards sur elle. De l'autre côté, le personnage ne se contente pas de séduire, et manie très bien la menace. « Tu montes ? Ou je descends ? », sous-entendu « tu montes sur le plateau, ou je descends te chercher dans le public » joue sur la frontière, si délicate, entre scène et salle. Plus tard, Angela Laurier viendra d'ailleurs s'asseoir sur les genoux d'un spectateur. Enfin, « Tu me montes ? Ou je te descends ? » fait d'elle une figure virile, qui évoque le cow-boy, voire même une figure castratrice, susceptible de *faire descendre* le phallus. Offerte et en même temps virile, elle suscite donc toutes les images topiques attachées à la femme de cirque, selon Starobinski¹⁰.

⁹ Didascalies de « L'art est nié, file ! » de David Noir, texte non-publié.

¹⁰ « De Flaubert à Huysmans, un curieux thème mythique s'est propagé et amplifié, lié à l'exotisme du spectacle forain. La femme, telle qu'on a le droit de la contempler *en payant*, n'est pas seulement différente de toutes les

Le texte met ainsi en place une première stratégie énonciative, qui consiste à isoler un spectateur masculin dans le public. Ce dernier reçoit les avances, mais aussi les reproches de l'actrice, dans une simulation de règlement de compte amoureux. Angela Laurier lui assène un certain nombre de répliques jalouses, qui le distinguent des autres spectateurs, comme par exemple : « [...] combien il doit y avoir de salopes dans l'assemblée qui t'entoure ? Allez, regarde ailleurs... » ou encore « Une belle brochette de fesses autour de toi. Tu vas pas me dire que t'y penses pas ? ». En général, le spectateur en question répond, soit par le rire, soit par le refus, en détournant la tête. Ces deux réactions, qui sont des formes de défense en situation de gêne¹¹, soulignent combien il se sent mis au ban de la communauté théâtrale, temporairement du moins.

Car, au cours du poème-cirque, s'installe une autre stratégie énonciative parallèle, où le spectateur invectivé est assimilé au public, et non plus distingué des autres. C'était déjà le cas dans le passage cité plus : « T'as payé ton entrée ? On t'a pas forcé la main au moins ? T'as bien eu l'choix, mon humain libre ». La fin du texte confirme cette assimilation entre l'amant fictif et le public, puisque l'apostrophe à un « tu » se mue en adresse à un « vous ». « Viens dans mes bras », déclare le personnage, avant d'ajouter « Mes tous petits, venez à moi », en découvrant ses seins, comme pour les exposer aux regards dans une pulsion exhibitionniste, ou à la manière d'une mère sur le point d'allaiter.

Dans *L'Art est nié, file*, l'apostrophe amoureuse, qui oscille entre séduction et menace, ouvre donc la voie à une interpellation collective, destinée à interroger le spectateur, d'une part sur son image de l'artiste de cirque au féminin, d'autre part sur sa propre place au sein de la communauté théâtrale. Doit-il s'y fondre, parmi les rieurs gênés, transformant ainsi le poème-cirque en exhibition foraine ? ou doit-il au contraire s'en démarquer, en jouant le jeu implicite proposé par le personnage, à savoir la mise en scène d'une relation conflictuelle avec son amant ? S'il choisit de baisser le regard, dans un geste qui semble refuser la relation théâtrale, il se trouve paradoxalement pris dans les filets du drame, et coincé dans le rôle de l'amant de mauvaise foi. Aussi la position de l'esthète lui est-elle refusée, en raison de la véhémence gestuelle et verbale de l'actrice. C'est pourquoi le titre du spectacle intime au spectateur l'ordre de « filer », de quitter la salle, après avoir vu se dérouler devant lui une forme de « négation de l'art ».

« Le Chœur des racailles » dans *Vive la France* de Mohamed Rouabhi : dispute familiale et déstabilisation de l'assemblée théâtrale :

autres femmes : elle est, de plus, secrètement différente de son apparente féminité. [...] Elle semble appartenir virtuellement au plus offrant. Elle est une chose, presque victime ; on se la représente captive d'une tyrannie implacable : un directeur cruel la séquestre et l'exploite. Mais cette victime, cet objet vénal, a *des muscles d'acier* : par sa force, par ses ressources surhumaines, par son animalité superbe, elle échappe à toute sujétion. Selon la dialectique polaire de l'imagination, la victime idéale se transforme en bourreau : dans la souplesse de ce corps féminin se cache en fait une virilité agressive et dangereuse. Quelque chose l'apparente aux fauves que l'on exhibe sur la même piste. Malheur à l'imprudent qui prétendrait la posséder. » Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 42-44.

¹¹ Dans *L'Assise du théâtre*, Marie-Madeleine Mervant-Roux décrit une situation similaire, au sujet d'une photographie du *Hamlet* de Patrice Chéreau, prise par Victor Bajenov, lors d'une représentation de la pièce à Moscou. Gérard Desarthe, adossé contre la loge d'avant-scène, joue son rôle, imperturbablement, tandis qu'à quelques centimètres de lui, un spectateur, mis en lumières, ne sait comment réagir : « Tant qu'il était dans l'ombre, il pouvait suivre très librement l'action. Maintenant qu'il est bien visible, il hésite entre deux états : celui d'un spectateur observant un acteur surgi à quelques centimètres, celui, plus ambigu mais qui était sans doute le sien quelques instants plus tôt, d'un témoin lui aussi quasiment irréel du bouleversement d'Elseneur. » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998, p. 136). Dans *L'Art est nié, file !*, le spectateur est interpellé (et non seulement mis en lumières aux côtés de l'acteur qui continue à jouer) : sa situation tangente (entre fiction et représentation) et sa gêne en sont accrues.

Si *L'Art est nié, file*, reposait sur un différend amoureux, c'est sur une référence à la dissension familiale qu'est fondée la longue scène du « Chœur des racailles » dans *Vive la France* de Mohamed Rouhabi. Créé en 2007, le spectacle met en scène une réflexion sur l'histoire de la France et l'identité française, identité faite d'un rapport schizophrénique à l'autre, de la colonisation revendiquée, à l'immigration refoulée. Dans le « chœur des racailles », quatrième séquence du spectacle, figurent cinq acteurs-slameurs : Karim Ammour, Cyril Favre, Farid Hamzi, Kouthaine Baccouche et Mouloud Choutri. Ils apparaissent sur scène dans la pénombre, le visage masqué et cagoulé, vêtus en sportswear, incarnant l'image stéréotypée du *jeune de banlieue potentiellement délinquant*. Réunis sur le plateau comme sur une place publique, ils sont sur le qui-vive. Dès que l'un d'eux siffle, tous se dispersent en courant, comme s'ils craignaient l'arrivée de la police et une arrestation toute proche. Une fois l'alerte passée, les acteurs s'assemblent à nouveau pour interpeller le spectateur, dans un discours slamé choral.

D'ordinaire, le slam est fondé sur le dispositif du « battle », à savoir, le combat singulier et improvisé entre deux slameurs : chacun d'eux tente d'être plus virtuose que l'autre, pour remporter l'assentiment du public. Dans ce cas-là, le public, témoin et juge, encourage, félicite, et désigne un vainqueur. Ici, Mohamed Rouabhi renverse le procédé : les slameurs sont associés, ils forment une communauté soudée, un chœur. La confrontation n'a pas lieu entre eux, mais bien avec le spectateur.

RACAILLE 1 :

Je n'ai pas peur
Je ne me cache pas
Je ne crains pas
Les caméras
Et ne crois pas
Que je suis laid
Que je suis fait
Comme un cafard
Ou comme un rat
Mon visage est beau
Mes mains, mes yeux
La couleur
De ma peau
Tout
Et tu me connais

TOUS :

Tu le connais

RACAILLE 1 :

Et tu m'embrasses tous les soirs [...]

TOUS :

Et mon corps, tu l'as touché cent fois

TOUS :

Tu le connais

RACAILLE 1 :

Et tu connais mes mains

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1
Et tu connais mes mensonges

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1 :
Et tu connais ma force

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1 :
Et tu dis toujours que je ne suis qu'un gosse [...]
Et aujourd'hui encore [...]
Tu dis que je suis un gosse

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1 :
Et tu dis que tu as peur

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1 :
Que la police me prenne

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1 :
Qu'ils me retiennent

TOUS :
Tu le connais

RACAILLE 1 :
Toute une nuit

TOUS :
Tu les connais [...]¹²

Cet extrait, qui repose sur la ritournelle « tu le connais », assimile la figure du spectateur à celle d'une amante, puis d'une mère, qui « embrasse[rait] tous les soirs » son fils et le considérerait « comme un gosse ». Symboliquement, c'est bien la Mère Patrie, la France,

¹² Mohamed Rouhabi, « Séquence 04 – Terrain vague », *Vive la France*, version de scène (19 mars 2007 Marne-la-Vallée, Montreuil sous Bois, Meylan), texte non-publié, p. 18-20.

que représente l'assemblée théâtrale, une Mère Patrie qui aurait une relation ambiguë à ses enfants issus de l'immigration, relation hantée par l'infantilisation passée des ex-colonisés (« Et aujourd'hui encore [...] tu dis que je suis un gosse »), et marquée par l'ambivalence entre amour et haine, entre reconnaissance et déni. En effet, la xénophobie et le rejet social sont perceptibles dans le vers « Tu dis que tu as peur », vers qu'on entend d'abord seul, et où on peut comprendre « Tu dis que tu as peur [de moi] ». Mais, quand deux vers plus loin, vient la subordonnée « que la police me prenne », l'allusion à l'amour maternel fait retour. Comme chez David Noir, la véhémence discursive se déploie en éveillant chez le spectateur des sentiments contradictoires de crainte et d'attachement, suscitant tour à tour la distance et la familiarité.

La gestuelle para-verbale des acteurs sur scène reprend nettement toutes les caractéristiques du *gestus* du slameur, qui rappelle d'ailleurs fortement les mouvements de l'orateur : les bras écartés en signe d'évidence, s'offrant au public, ou encore le doigt pointé pour accentuer la confrontation et pour rythmer le discours. Ce geste de « désignation », nommé « pointing », se retrouve aussi bien dans la danse hip-hop que dans le slam. Le hip-hop étant une culture orale, ses sources sont peu fiables, mais on dit que le « pointing » serait au départ une reprise parodique de l'affiche « I want you for US army »¹³, affiche véhémente s'il en est, où l'Oncle Sam désigne le spectateur pour l'embrigader. La culture hip-hop étant issue des quartiers noirs et immigrés des Etats-Unis, la référence à cette image insisterait sur la manière dont l'Amérique reconnaît les siens quand il s'agit de les mener à la guerre, mais les oublie dès qu'il est question de leur faire une place dans la société. Le *pointing* est donc une citation parodique, une manière de pointer du doigt ce qui ne va pas dans le lien social et dans l'intégration des minorités visibles. Même si cette origine est mythique, il me semblait intéressant de l'évoquer, dans la mesure où elle a un lien direct avec le sujet central de *Vive la France*, à savoir la relation ambivalente qu'une Nation entretient à l'égard de ses descendants d'immigrés.

Si le geste des slameurs est indéniablement véhément, le visage, lui, semble se dérober au face-à-face, en raison du masque et de la cagoule porté par tous les membres du chœur des racailles. Un jeu entre chaleur du geste et froideur du visage s'instaure donc. Ce masque a des connotations multiples. Bien sûr, il joue d'abord sur le cliché du délinquant qui se cache pour ne pas être reconnu. Mais, à un deuxième niveau, il confère aux visages une certaine forme d'anonymat poétique. Etienne Decroux disait du masque neutre qu'il avait le grand mérite de montrer, non pas un homme particulier, mais « l'homme en général »¹⁴. En dissimulant les visages de ses interprètes, Rouabhi incite le spectateur à voir en eux l'humanité plus que l'individualité, la ressemblance plus que la différence. Cette hypothèse est corroborée par la ritournelle « tu le connais », reprise dans tout l'extrait. Enfin, ces tissus plaqués sur le visage rappellent nettement ceux du *Cercle de Craie Caucasien* dans la mise en scène de Brecht (1954) et surtout dans celle de Benno Besson (1978). Tandis que Brecht réservait ces masques aux personnages de pouvoir, chez Benno Besson, tous les personnages portaient ces cagoules élastiques, qui produisaient un effet de distanciation visuel. Rouabhi les emploie aussi dans le même sens, pour souligner le caractère théâtral de cette prise de parole publique et rappeler le

¹³ Nabou Fofana, « Les danses hip-hop, hier et aujourd'hui », conférence du 19 avril 2007 à l'Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette. Tout en rappelant que la culture hip-hop était orale, et qu'il est difficile d'assurer ceci avec certitude, Nabou Fofana indiquait que ce geste du « pointing » était un pied de nez au poster de l'Oncle Sam. Sachant que la danse hip-hop est née dans les années 60-70, pendant la Guerre du Vietnam, le « pointing » serait une façon de dire à l'Amérique blanche : « vous cherchez à nous recruter, mais commencez par vous regarder et par nous intégrer avant. » Le poster, créé par James Montgomery Flagg en 1917 à l'occasion de la I^{ère} Guerre Mondiale, fut repris lors des campagnes de recrutement de la II^{ème} Guerre Mondiale : il est devenu légendaire, et fait partie de la culture populaire américaine.

¹⁴ Etienne Decroux, in Patrick Pezin (sld), *Etienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2003, p. 134.

spectateur à la fonction politique du théâtre. Ici, les personnages s'effacent devant leurs discours. L'héritage brechtien est implicitement revendiqué dans une déclaration de Mohamed Rouabhi, qui affirme que son spectacle « est forcément injuste parce qu'il divise, comme toute œuvre d'art divise par nature [...] »¹⁵.

Cette division est d'ailleurs pensée, au sein même de l'écriture. Au cours de la séquence du « Chœur des racailles », longue d'une dizaine de minutes, le spectateur, interpellé de manière continue, est tantôt vouvoyé comme représentant d'une communauté nationale¹⁶, et tantôt tutoyé. Or, ce « tu » renvoie à des entités extrêmement variables : s'il évoque une figure maternelle (comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner), il désigne aussi le spectateur comme un téléspectateur lambda¹⁷, un xénophobe¹⁸, un électeur¹⁹, un homme politique²⁰, et enfin un quidam rencontré dans la rue²¹. Par conséquent, Rouabhi donne l'impression au spectateur que sa place est instable, en lui assignant des rôles fluctuants. Il renverse ainsi les positions. Ce n'est plus la « racaille » qui ignore qui elle est ni d'où elle vient, mais bien le spectateur, dont l'identité s'avère mouvante et divisée.

Le but ultime de tout geste, de tout discours véhément, est d'assurer une emprise sur l'autre, celui qui écoute et regarde. L'intensité de la contorsion désordonnée et du geste slamé vient ici appuyer une parole conçue en liaison avec un dispositif scénique et avec un rapport au public. Chez Noir comme chez Rouabhi, la stratégie énonciative est similaire. En recourant à la dispute d'ordre privé, dispute amoureuse chez Noir, dispute familiale chez Rouabhi, il s'agit d'impliquer, au final, chaque membre de l'assistance. Bref, s'il cible le spectateur dans son individualité, l'acteur parvient à régner sur le public dans son entier.

¹⁵ Mohamed Rouabhi, *Dossier pédagogique de Vive La France*, coordonné par le Théâtre Gérard Philippe, p. 11.

¹⁶ « RACAILLE 3 : Qu'avaient-ils dans leur cœur nos ancêtres / Quand il a fallu défendre ce pays ? [...] »

RACAILLE 2 : Ont-ils feint de se battre ? /

RACAILLE 2 : Ont-ils fui devant l'ennemi ?

TOUS : Ont-ils geint ? Ont-ils hurlé ?

RACAILLE 4 : Se sont-ils plaints ? [...]

TOUS : Connaissez-vous [*je souligne*] leurs noms [...] Connaissez-vous [*je souligne*] leur nombre ».

Mohamed Rouabhi, « Séquence 04 – Terrain vague », *Vive la France*, op. cit., p. 15-16.

¹⁷ « RACAILLE 1 : Je n'ai pas peur

Je ne me cache pas

Je ne crains pas

Les caméras »

Ibid., p. 18.

¹⁸ « RACAILLE 3 : Tu crois qu'un petit

Un petit comme moi

Il a assez de culture

Pour apprendre à détester

Le pays

Dans lequel il est né ? »

Ibid., p. 12.

¹⁹ « RACAILLE 1 : Tu crois [...] que rien ne peut remettre en question ta parole, ta voix ?

TOUS : Hein !!?

RACAILLE 2 : Tu crois que des conneries il n'y a que ceux qui n'ont pas voté qui n'en ont pas fait ? [allusion au 21 avril 2002] ».

Ibid., p. 28.

²⁰ « RACAILLE 3 : Tu crois que t'es le mieux placé pour choisir ce qui est bon pour moi et ma classe ? »

Ibid., p. 29.

²¹ « TOUS : Regarde-le, lui, là

Tu dirais quoi

RACAILLE 3 : Qu'il a deux ou trois ans de plus que moi

Tu dirais quoi comme ça

Que sa peau elle est plus brune que mon bras ? »

Ibid., p. 29.

Néanmoins, ce « public » est encore et toujours conçu comme une somme d'individus. Aussi l'apostrophe au spectateur semble-t-elle tout à fait symptomatique de la manière dont les créateurs d'aujourd'hui se situent à l'égard de l'assemblée théâtrale. En effet, tandis qu'un Jean Vilar voulait un théâtre qui « s'adresse à tous »²², à une entité collective, les artistes de la scène actuelle insistent sur le fait qu'ils s'adressent à « chacun », c'est-à-dire à des individus susceptibles de réagir de manière différenciée. Cette déclaration d'intention vaut pour des auteurs / metteurs en scène aussi divers dans leurs esthétiques qu'un David Noir, un Mohamed Rouabhi, mais aussi un Valère Novarina ou encore un Rodrigo Garcia. « Je ne fais jamais rien pour le public, [affirme Novarina], j'agis pour chacun. Chaque spectateur est frappé de flèches singulières. Chacun compose. »²³ Quant à Garcia, il l'a dit plusieurs fois : « Le public est fait d'individus. Ce n'est pas du football, je ne fais pas appel à des sensations qui puissent captiver dix mille personnes à la fois. Au contraire, chaque proposition génère l'éclatement. Je crois que je propose des choses aux individus, pas au public. »²⁴

Si de telles déclarations d'intention récupèrent la notion de « division » du public autrefois prônée par Brecht, elles la déplacent aussi. On peut voir dans ce désir de s'adresser « à chacun » une prise de conscience du morcellement de l'identité collective (et même individuelle), mais aussi une manière de rappeler que la communauté théâtrale n'est jamais qu'une entité précaire, vouée à la dissolution et au questionnement. À la manière du « peuple », selon Blanchot, l'assemblée théâtrale serait donc « moins le rassemblement que la dispersion toujours imminente d'une présence occupant momentanément tout l'espace et toutefois sans lieu (utopie), une sorte de messianisme annonçant rien d'autre que son autonomie et son désœuvrement [...] »²⁵. Sur la scène contemporaine, le triomphe de la véhémence physique et verbale, consisterait donc moins à galvaniser l'assemblée, qu'à mettre le spectateur mal à l'aise, pour lui instiller un doute sur sa place, dans la salle et dans le monde.

²² Jean Vilar, « Le Théâtre, phénomène social (1963) », in *Le Théâtre, service public*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1986, p. 94.

²³ « Je ne fais jamais rien pour le public, j'agis pour chacun. Chaque spectateur est frappé de flèches singulières. Chacun compose. » Valère Novarina, « La Parole opère l'espace », propos recueillis par Gilles Costaz, *Le Magazine littéraire* n° 400, juillet-août 2001, p. 98.

²⁴ Rodrigo Garcia, interrogé par Juan Mayorga et José Henríquez, « Entrevista a dos bandas : Yo no quiero ser un animal », *Primer acto* n° 285, Madrid, 2000, p. 15-20. L'entretien, intitulé « Le dernier Rodrigo Garcia, entretien à trois voix » et intégralement traduit en français par Isabelle Garma, se trouvait sur un site internet aujourd'hui fermé.

²⁵ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 57.